# La España romántica

## David Roberts y Genaro Pérez Villaamil

Claudia Hopkins (dir.)

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Centro de Estudios Europa Hispánica
Instituto Ceán Bermúdez



# 1.
# David Roberts / Genaro Pérez Villaamil



# Introducción

## Claudia Hopkins[*]

David Roberts (1796-1864) y Genaro Pérez Villaamil (1807-1854) fueron gigantes del paisajismo en sus países respectivos, Gran Bretaña y España. Entre los dos generaron varios centenares de vistas de paisajes y monumentos españoles –castillos, catedrales, conventos, palacios–, a menudo con fuerte sabor local. Muy versados en las convenciones estéticas de lo pintoresco y lo sublime, Roberts y Villaamil contribuyeron a crear una imagen romántica de España en el siglo XIX que todavía hoy tiñe la percepción que se tiene del país. Hace tiempo que críticos e historiadores del arte señalaron la influencia de Roberts en Villaamil, pero no hay consenso en lo referido a su importancia y naturaleza, y nunca se ha abordado en toda su complejidad.

La llegada de Roberts a Sevilla en 1833 agitó la escena artística de la ciudad y tuvo efectos duraderos tanto en el arte español como en su propia trayectoria profesional. Artista-viajero de éxito, autor de vistas pintorescas de Escocia, Inglaterra, Alemania, Bélgica y Francia, y pintor de escenografías para los teatros más prestigiosos de Glasgow, Edimburgo y Londres, Roberts llegó a Irún en otoño de 1832. Sevilla fue la última parada de un largo viaje que lo llevó por Burgos y Madrid hasta Andalucía y el norte de Marruecos. Cuando Genaro Pérez Villaamil, de origen gallego y once años menor que Roberts, supo de la presencia del famoso artista escocés en Sevilla, naturalmente quiso conocerlo. Villaamil era un aspirante a paisajista y, como Roberts, había viajado. Por entonces acababa de volver a Cádiz después de una estancia de tres años en Puerto Rico, donde había trabajado en la decoración de un teatro recién construido en San Juan. A petición de Villaamil, el cónsul británico en Cádiz se lo presentó a Roberts el 19 de julio de 1833. Aquel encuentro de ambos artistas en Sevilla tuvo consecuencias para Villaamil y para la pintura paisajística española en su conjunto, y, aunque su efecto fue menos profundo en la obra de Roberts –para 1833, su estilo ya estaba consolidado–, éste sí pintó importantes cuadros en Sevilla, donde permaneció cinco meses, más que en ninguna otra ciudad española. Años después, Roberts recordaría con cariño su estancia en España y alardearía de saber «tanto de los grandes maestros españoles» como el presidente de la Royal Academy de Londres, y «mucho más de los [pintores] modernos»[1].

La amistad entre los dos artistas y la influencia de Roberts en Villaamil nunca se han estudiado a fondo. Ya en vida de este último había opiniones encontradas sobre la naturaleza de la influencia artística de Roberts en él. Julian Benjamin Williams (1800-1866), vicecónsul

---

[*] Agradezco a Krystyna Matyjaszkiewicz sus comentarios a este capítulo.

[1] Diario de Roberts, 1859, transcripción, p. 148 (NLS, Acc. 13056/2).

1.4 **David Roberts,** *La Cruz de Melrose*. 1831. Lápiz, acuarela y aguada de pigmentos opacos sobre papel, 210 × 286 mm. National Galleries of Scotland, Edimburgo. Legado por Helen Guiterman a través del Art Fund, 2008 [D 5630.5]

**Inscripciones:** Ángulo inferior izquierdo: «D. Roberts 1831».

**Procedencia:** Quizá Ralph Bernal, y vendido por él a Christie's, Londres, 21 de abril de 1853, lote 193, con el título de *Cross of Melrose*, y adquirido por Colnaghi; comprado por Helen Guiterman a un marchante no identificado hacia 1963 con el título de *Market Place in Caen*; legado por Helen Guiterman a las National Galleries of Scotland a través de Art Fund, 2008.

**Bibliografía:** *Landscape Illustrations* 1832, grabado de W. Finden, vol. 2, frente a p. 45, ilustración de la novela *Monastery*; Sigourney 1843, grabado de W. Finden con el título de *Melrose y su abadía*, frontispicio; Muir 1865, p. 11; Guiterman y Llewellyn 1986, p. 100, cat. 32.

**Exposiciones:** *David Roberts*, Barbican Art Gallery, Londres, 1986-1987, cat. 32; *David Roberts: Drawings from the Helen Guiterman Bequest*, Scottish National Gallery, Edimburgo, 2015, y Duff House, Banff, 2016.



Cat. 1.4

Madrid 19 de Febrero de 1834

Sr. D. David Roberts

Apesar del Silencio que V. guarda con
sus amigos de Sevilla, no puedo menos de
aprobechar la ocasion y de valerme del fabor
del caballero Meadermi, amigo que pasa
á esa como Secretario de la Embajada de
España cerca de S. M. B. para que le de
á V. noticias mias y le recuerde nuestra
antigua amistad, y yo espero de V. me haga
el obsequio de proporcionarle cuantas distrac
ciones ofrezca Londres á los estrangeros, que
desean gozar de esa hermosa Corte.

E tenido la mayor satisfaccion al
saber la brillante acojida que han mere

CAT. 1.10 (recto)



# 2.
# Encuentro



# Sevilla, verano de 1833

Claudia Hopkins

Hay distintas teorías sobre cuándo se conocieron Roberts y Villaamil y sobre cuánto tiempo pasaron juntos, pero se pueden descartar hipótesis previas de que su primer contacto tuvo lugar en Cádiz después del regreso a la ciudad del segundo, a finales de abril de 1833[1]. El cónsul británico en Cádiz, el escocés John MacPherson Brackenbury, presentó efusivamente a Villaamil a Roberts en una carta del 19 de julio de 1833 (cat. 1.9) como «un caballero español de talento» y un artista con pasado militar, así como un amigo al que conocía desde hacía «algunos años»[2]. Villaamil –explicaba Brackenbury a Roberts– tenía «grandes deseos de conocerle a usted y sus obras», y con tal fin se disponía a viajar a Sevilla. El encuentro de los dos artistas debió de producirse poco después, puesto que Brackenbury escribió de nuevo a Roberts el 16 de agosto de 1833; en la carta le agradecía la «amabilidad» con la que había tratado a Villaamil[3] y añadía que «re[¿conocer?] el talento de otro es prueba de altos principios y signo de verdadero mérito […] La caridad no tiene envidia, la caridad no hace sinrazón, no se ensancha; no busca lo suyo».

Antes de analizar las interacciones entre Villaamil y Roberts en el periodo comprendido entre las cartas de presentación y agradecimiento de Brackenbury, conviene detenerse en la estancia del escocés en Sevilla previa al encuentro. Roberts, que había llegado a la ciudad en mayo de 1833, ya estaba integrado en los círculos artísticos locales, que giraban alrededor del vicecónsul británico Julian B. Williams, coleccionista pionero de arte español que repartía su tiempo entre el consulado de Sevilla y su segunda residencia en la vecina Alcalá de Guadaira. Williams tenía amistad tanto con artistas sevillanos como con otros visitantes británicos, entre ellos John Frederick Lewis y el matrimonio formado por Harriet y Richard Ford, autor este último de la primera guía exhaustiva de España en inglés, publicada en 1845 (cat. 3.35). Sin embargo, Lewis y los Ford estaban en Granada cuando Roberts visitó Sevilla. En su ausencia, Williams trabó amistad con Roberts, como hizo Brackenbury, escocés igual que Roberts. Brackenbury escribió por primera vez a Roberts el 29 de abril desde Alcalá de Guadaira, donde estaba visitando a su «excelente amigo», y describía la casa de Williams

---

[1] Quesada 1996, p. 90. La sugerencia de Quesada de que se conocieron en Cádiz ya había sido puesta en duda por Giménez Cruz 2002, p. 284.

[2] Brackenbury a Roberts, consulado británico en Cádiz, 19 de julio de 1833 (NLS, Acc. 12158).

[3] Brackenbury a Roberts, consulado británico en Cádiz, 16 de agosto de 1833 (NLS, Acc. 12158).

como «una pequeña residencia de lo más encantadora a la que le invitará de buen grado»[4]. En algún momento posterior, Williams y su familia recibieron a Roberts en Alcalá de Guadaira, que debió de visitar varias veces desde su base sevillana. Una nota escrita por el hijo menor de Williams, Manuel, a Roberts pone de manifiesto la cálida relación que tenía el pintor con la familia:

> Gozamos todos de perfecta salud y confío en que usted también, y en que hayan desaparecido el dolor de muelas y la inflamación, y en que su cuadro esté tan magníficamente terminado como el otro. Esperamos que nos visite el próximo domingo con mi padre y para entonces la casa estará ordenada y limpia, porque estaba muy sucia y llena de polvo. Mi hermano no ha dibujado nada aún porque el tiempo es muy caluroso por la mañana y por la tarde salimos a las seis[5].

Después de muchos meses de viajar casi siempre solo, es evidente que Roberts disfrutó de sus estancias en Sevilla y Alcalá de Guadaira, en particular de la hospitalidad de los Williams. Asimismo, le impresionó la colección de grandes maestros del vicecónsul, «una de las mejores» de Sevilla y que también había admirado David Wilkie cuando visitó la ciudad en 1826. Además, Williams presentó a Roberts a «varios de los pintores sevillanos», pero en opinión de éste tenían,

> por desgracia, mucho menos talento que sus compatriotas Velázquez o Murillo, pero aun así son personas muy agradables y están deseosos de ver pintar a un inglés, sobre todo después de que Lewis los deslumbrara [*papel roto/ilegible*] en el cual su ignorancia es profunda, diría incluso que está a la altura de mis amigos los moros de Berbería. […] Desconocen por completo la veladura y el barniz y, en cuanto a los efectos de la perspectiva y las luces y las sombras –la verdadera esencia del Arte con mayúscula–, lamento decirle que se les escapan por completo, aunque tienen curiosidad por aprender[6].

El término *veladura* se refiere a la técnica de aplicar una capa de color opaco o semiopaco sobre otra capa de pintura. Una *veladura* es lo bastante fina como para permitir que algo de luz penetre a través de la capa superficial, o bien se aplica de manera irregular de modo que asomen pequeñas áreas del color que hay debajo. *Barniz* se refiere a la aplicación de pintura traslúcida sobre el color. Por tanto, Roberts estaba enseñando a los «artistas sevillanos» a velar y barnizar, técnicas importantes para lograr efectos de luminosidad y atmósfera y que no pueden obtenerse mezclando colores directamente.

En una carta anterior, Roberts había expresado la mala opinión que le merecía la pintura española moderna. En Madrid había «visto aquello que dicen es lo mejor», en alusión a la obra de Pedro de Madrazo, pero se mostró despectivo con la llamada «pintura de escenas» (paisajista o de interiores), afirmando que «es un insulto para el Arte considerarla como tal»[7]. En líneas

---

4 Brackenbury a Roberts, Alcalá de Guadaira, 29 de abril de 1833 (NLS, Acc. 12158).

5 Manuel Williams a Roberts, Alcalá de Guadaira, 1833 [fechada «miércoles 4 de 1833»] (NLS, Acc. 12158).

6 Roberts a Hay, Sevilla, 2 de julio de 1833 (NLS, Acc. 8729). Hay partes de la carta dañadas e ilegibles. En la biografía de Ballantine aparece citada y con la escritura y la ortografía de Roberts corregidas. Ballantine también omitió la frase «mis amigos los moros de Berbería» y rellenó la parte faltante e ilegible: «después de que Lewis les deslumbrara con su destreza en un arte». BALLANTINE 1866, p. 60.

7 Roberts a Hay, Córdoba, 30 de enero de 1833 (NLS, Acc. 3521, fol. 54). Hay una versión editada en BALLANTINE 1866, p. 48.



Fig. 14. David Roberts, *Plaza Real y procesión*. 1835. Lápiz de grafito y gouache sobre papel, 277 × 381 mm. Yale Center for British Art, New Haven. Paul Mellon Collection.

Roberts se refería a la custodia de plata de Juan de Arfe (1535-1603), que representó en varias obras. Puede verse en una acuarela de la procesión del Corpus a su paso por la plaza Real, con la Giralda al fondo (fig. 14), que se basa en un boceto anterior (hoy desaparecido). A Roberts, la procesión le pareció «magnífica». En el centro de la composición hay un paso con un grupo escultórico policromado de Pedro Duque Cornejo (1678-1757) que representa a las dos patronas de Sevilla, santa Justa y santa Rufina, que sostienen una réplica de la Giralda, la cual, según la leyenda, salvaron de la destrucción durante un terremoto en el siglo XVI[17]. Detrás está la custodia de Arfe. A Roberts le maravilló «este exquisito relicario» y le intrigó la manera en que se colocaba sobre un paso y, a continuación, lo llevaban «por las calles treinta hombres ocultos en su interior». También admiró las vestiduras del clero, que le parecieron hechas «de los materiales más ricos: terciopelos, satén, brocados de oro y plata enriquecidos con piedras preciosas que hay que ver para creer»[18].

También despertaron la admiración de Roberts las figuras de las santas Justa y Rufina, vestidas con «trajes modernos de seda» y con ojos que se movían mediante «hilos ocultos. Los mismos que se ven en un muñeco infantil, para gran asombro y, sin duda, de gran utilidad

---

[17] PALOMERO PÁRAMO 1992, p. 79.

[18] Roberts a Hay, Sevilla, 2 de julio de 1833 (NLS, Acc. 8729).

2.6 **David Roberts**, *Interior de la catedral de Sevilla durante la ceremonia del Corpus Christi*. 1833. Óleo sobre lienzo, 198,1 × 137,2 cm. Downside Abbey General Trust [2019/007/5NVFP]

**Inscripciones:** Sobre una de las losas de la nave, a los pies de los oficiantes (invertido): «HIC IACET DAVIDUS ROBERTUS / Reqvi… pace / A. D. MDCCCXXXIII»; ángulo inferior izquierdo: «Painted at Seville 1833».

**Procedencia:** Comprado por David Ramsay Hay por 300 libras después de exponerse en Liverpool en 1834; vendido por Hay en Edimburgo, en 1848 o 1849; en poder de Louis Loyd, sobrino de Lord Overstone, en torno a 1852; vendido por los albaceas de Lewis Loyd, Christie's, Londres, el 30 de abril de 1889, y comprado por Baird; encomendado por un Loyd a Christie's, Londres, el 30 de abril de 1937, lote 80, pero adquirido por Mrs. Moore mediante transacción privada antes de la venta; donado o legado por Mrs. Moore al abad de Downside, hacia 1950.

**Bibliografía:** ROBERTS'S RECORD BOOKS 1821-1864, vol. 1, fol. 58r, núm. 57; *The Times*, 5 de febrero de 1834, p. 4; *The Literary Gazette*, 8 de febrero de 1834, p. 98; *The Liverpool Mercury* 1834; *The Athenaeum* 1834, p. 107; JAMESON 1844, p. 115; *The Athenaeum* 1857, p. 566; *The Art Journal* 1858, p. 202; BALLANTINE 1866, pp. 59-61, 64, 69, 74, 248, y núm. 66; IRWIN E IRWIN 1975, p. 333; SIM 1984, pp. 95-96, 101-102; GUITERMAN Y LLEWELLYN 1986, p. 15, lám. en color 8, y p. 110, cat. 102; GIMÉNEZ CRUZ 2007, p. 344; HEIDE 2009, p. 49.

**Exposiciones:** British Institution, Londres, 1834, núm. 150; Liverpool Academy 1834, núm. 21, obtuvo el segundo premio; Scottish Academy, Edimburgo, 1836, núm. 120; West of Scotland Academy, Glasgow, 1842, núm. 42; *Art Treasures*, Manchester, 1857, núm. 588; *David Roberts, Artist Adventurer 1796-1864*, Scottish Arts Council, Birmingham, Londres, Paisley, Dundee y Edimburgo, 1981-1982, núm. 2; *David Roberts*, Barbican Art Gallery, Londres, 1986-1987, núm. 102.

2.7 **David Roberts**, *Torre árabe en Sevilla, llamada la Giralda*. 1833. Óleo sobre lienzo, 198,1 × 137,2 cm. Downside Abbey General Trust [2019/003/5RVLY]

**Inscripciones:** «Sevillia».

**Procedencia:** Comprado por el capitán G. G. Barrett de Leamington, Warwickshire, por 110 guineas cuando se expuso en Birmingham, 1834; vendido por Barrett antes de ser destinado al extranjero, Christie's, Londres, 23 de febrero de 1839, lote 119, donde lo adquirió Richard Hodgson, de la editorial Hodgson & Graves; vendido por Hodgson en Christie's, Londres, 20 de abril de 1844, lote 43, y comprado por Mr. Creswick de Bloomsbury Square; en poder de Louis Loyd, sobrino de Lord Overstone, en torno a 1852; encomendado por un Loyd a Christie's, Londres, 30 de abril de 1937, lote 79, con el título de *Exterior of Seville Cathedral with numerous figures showing the Great Tower called The Giralda*, pero adquirido por Mrs. Moore mediante transacción privada antes de la venta; donado o legado por Mrs. Moore al abad de Downside, hacia 1950.

**Bibliografía:** ROBERTS'S RECORD BOOKS 1821-1864, vol. 1, fol. 58r, núm. 58; *The Literary Gazette*, 19 de marzo de 1834, p. 227; *The Times*, 24 de marzo de 1834, p. 5; *The Athenaeum* 1834, pp. 227, 258; *The Athenaeum* 1857, p. 566; carta de David Roberts, Manchester, a su hija Mrs. Christine Bicknell, 12 de octubre de 1857 (colección particular); *The Art Journal* 1858, p. 202; BALLANTINE 1866, pp. 61, 69, 74, 248, núm. 67; SIM 1984, pp. 97, 101-102; GUITERMAN Y LLEWELLYN 1986, p. 46, lám. 38, y p. 111, cat. 104; GIMÉNEZ CRUZ 2004, p. 344; GÁMIZ GORDO 2010, p. 62.

**Exposiciones:** Society of British Artists, Londres, 1834, núm. 162; Birmingham, 1834; Royal Manchester Institution, 1841, núm. 87; *Art Treasures*, Manchester, 1857, núm. 536; *David Roberts, Artist Adventurer 1796-1864*, Scottish Arts Council, Birmingham, Londres, Paisley, Dundee y Edimburgo, 1981-1982; *David Roberts*, Barbican Art Gallery, Londres, 1986-1987, núm. 104; *The Discovery of Spain*, Scottish National Gallery, Edimburgo, 2009, núm. 56.



CAT. 2.7



# 3.
# Del dibujo a la estampa



# Invención y difusión de lo pintoresco español

Claudia Hopkins

El éxito de Roberts no se basó tanto en las obras que terminó en España como en las muchas pinturas, acuarelas y grabados que realizó en su estudio londinense al regresar de Sevilla en 1833. Si comparamos sus dibujos hechos *in situ* con las versiones trabajadas en el estudio, comprobamos hasta qué punto el artista transformó sus vistas originales para hacerlas más «pintorescas» y, por tanto, más del gusto de su público. Ejemplo de ello son sus versiones de *Sevilla desde la Cruz del Campo*. El dibujo, fechado el 11 de septiembre de 1833 (cat. 3.2), es una melancólica vista urbana de Sevilla desde los límites de la ciudad, al final de una llanura. Las líneas de fuga de la composición, formadas por el conducto de agua cubierto a la izquierda y el acueducto en el centro, guían el ojo desde el primer plano hacia el horizonte, que preside la emblemática torre de la Giralda. En primer plano, un grupo de viajeros descansando y unos arbustos añaden algo de interés a un paisaje por lo demás árido. Otro boceto hecho el mismo día recoge las diversas construcciones de este lugar, incluida una pequeña iglesia o ermita, una posada y un templete de estilo mudéjar que alberga la cruz que da nombre al lugar, la Cruz del Campo. A partir de estos dibujos, Roberts diseñó una vista más elaborada en una acuarela de 1835 (cat. 3.3). Tal y como ha señalado Martin Sorowka, Roberts embelleció las estructuras arquitectónicas añadiendo pilastras a la ermita y transformando la posada en un edificio más complejo. Además, resaltó el grupo de figuras e incorporó animales y carretas, posiblemente inspirándose en otro dibujo o con ayuda de las figuras de terracota que había comprado en Málaga. Esta composición artificial, reinventada en el estudio, ilustra lo que podríamos llamar el «pintoresquismo español de Roberts», basado en su gusto por lo exótico y lo teatral, fruto de su experiencia como pintor de escenografías, y en escritos teóricos anteriores sobre el pintoresquismo que animaban a los artistas a manipular las representaciones de paisajes. Está claro que las ideas de Gilpin –defensor de la «aspereza» frente a la «suavidad»– sobre la «belleza pintoresca», publicadas a finales del siglo XVIII, seguían siendo relevantes en época de Roberts e influyeron en la definición del término *pintoresquismo* que figura en el *General and Bibliographical Dictionary of the Fine Arts* (1826), de James Elmes. Para lograr un efecto pintoresco, el artista debía

> convertir la hierba en un terreno accidentado: plantar recios robles en lugar de arbustos en flor, quebrar los márgenes del sendero, darle la rudeza del camino: dibujar marcas de ruedas y desperdigar unas cuantas piedras y maleza; en una palabra, en lugar de allanar el conjunto, hacerlo agreste, así será también pintoresco […] Con frecuencia, además, en estas vastas extensiones de tierras que se entrecruzan vemos hermosas luces que se van atenuando por las laderas de las colinas; y a menudo las vemos adornadas con ganado, rebaños de ovejas, perdices […] Unas vacas a la sombra de una colina oscura y aligeradas por una extensión más luminosa detrás puede constituir una com-

posición por sí solas, sin necesidad de acompañamiento. En muchas otras situaciones nos resultarán también agradabilísimas y bastarán para conformar una estampa a pesar de las deficiencias del paisaje. Incluso un camino serpenteante es un objeto bello, mientras que el rico brezal a ambos lados, con sus pequeños montículos y tierra que se desmorona, proporciona excelentes ocasiones para ejercitar el primer plano[1].

Aunque las recomendaciones de Gilpin iban dirigidas a artistas que dibujaban la campiña inglesa, Roberts las aplicó sin problemas a los distintos tipos de paisaje que había abocetado en España. En su versión a la acuarela de la vista de Sevilla desde la distancia de 1835, el concepto de Gilpin de lo «áspero» de un camino y la idea de que los animales pueden conformar una «escena» dentro de un paisaje se traducen en un cuadro viviente de figuras humanas que viajan con sus animales. El templete con la cruz y otros edificios secundarios enmarcan la composición como elementos de un decorado. A la izquierda, un hombre con dos carros de dos ruedas y tres reses descansa junto al camino de tierra; un hombre que guía un carro de bueyes entra por la derecha y avanza por el camino, surcado de roderas. Más atrás, una figura a pie y dos a caballo vistas de espaldas pasan entre el templete y la casita situada a la izquierda. La paleta de colores terrosos, con toques de blanco, rojo, azul y amarillo, dota a la pintura de un resplandor cálido que contrasta con los tonos más sombríos del dibujo original. A medida que el espectador asimila la escena del primer término, el ojo se desplaza a las áreas alternas de luz y sombra en el medio plano, hacia el paisaje y la Giralda en el horizonte, bajo un cielo azul claro.

La reinventada *Sevilla desde la Cruz del Campo* fue uno de los más de ochenta dibujos que preparó Roberts para los grabadores que ilustraron *The Tourist in Spain*, publicado en cuatro volúmenes entre 1835 y 1838 (cat. 3.5, 3.8, 4.21, 5.1). Estos libros sobre España eran, a su vez, parte de la serie de *Landscape Annuals*, iniciada por el editor londinense Robert Jennings & Co. en 1830, con *Italy and Switzerland* (1830) y que contenía vistas grabadas de monumentos, paisajes urbanos y rurales basados en dibujos de Samuel Prout. A éste siguieron *Italy* (1832) y *France* (1834), con grabados hechos a partir de dibujos de J. D. Harding. Thomas Roscoe (1791-1871) escribió los textos de todos los volúmenes. A la vista del éxito comercial entre el público lector de clase media y del entusiasmo cada vez mayor que por entonces despertaba todo lo español, Jennings recurrió a Roberts para que colaborara en cuatro volúmenes sobre España. Los dos primeros, dedicados a Granada y Andalucía respectivamente, incluían veintiuna vistas grabadas y diez estampas xilografiadas cada uno. Los volúmenes tercero y cuarto (*Biscay and the Castiles*, de 1837, y *Spain and Morocco*, de 1838) incluían el mismo número de grabados, pero ninguna xilografía.

En estos cuatro volúmenes, la idea de «España» se va revelando a través de una compleja interacción entre las imágenes y el texto. Si los dibujos originales de Roberts perdían su vivacidad al ser grabados, ganaban a cambio en significado, un significado que estaba indefectiblemente marcado por las observaciones del propio Roberts y el texto de Roscoe, un escritor y editor prolífico que había traducido y compilado varios volúmenes de literatura extranjera[2], entre ellos *The Spanish Novelists: A series of tales, from the earliest period to the close of the seventeenth century translated from the originals, with critical and biographical notices* (1832). Para este proyecto, Roscoe contó con la ayuda de Pablo de Mendíbil, el primer profesor de español en el King's College de Londres y editor de la publicación de exiliados españoles *Ocio*[3], en cuyos escritos sobre literatura española había apuntado ya sus rasgos

---

1 Elmes 1826, s. p.

2 Thomas Roscoe, *The Italian Novelists*, Londres, 1836; *The German Novelists*, Londres, 1826.

3 Mendíbil 1825, pp. 146-152.



Fig. 33. Edward Francis Finden según John Frederick Lewis, *Sevilla, la Giralda*. Grabado (235 × 176 mm) en *Landscape Illustrations to the Life and Works of Lord Byron*, de Edward Francis Finden (Londres, John Murray, 1834). British Museum, Londres.

Los ingleses y otros extranjeros que vienen a visitar la feria desde Gibraltar y Cádiz son los primeros en someterse a tal costumbre; si alguno al llegar a Mairena no viene preparado en su recámara con el vestido andaluz, compra inmediatamente un calañés, y con su bota y fraque de Londres, se lo cala (¡qué cosa tan cuca!) y va gravemente paseando, como si fuese de todo punto atildado a lo andaluz y la majeza […][58].

[58] Estébanez Calderón 1842, p. 60.



Cat. 3.18a



Cat. 3.18b



Cat. 3.18c



Cat. 3.18d

3.29 **Genaro Pérez Villaamil,** *Interior de la catedral de Sevilla*. 1838. Óleo sobre lienzo, 75 × 65 cm. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid [CE2039]

**Procedencia:** Colección de T'Serclaes.

**Bibliografía:** Arias Anglés 1986, fig. 41, cat. 75; Robertson 1988, p. 269; Calvo Serraller *et al.* 1991, p. 176; Quesada 1992, p. 102; Quesada 1996, p. 90.

**Exposiciones:** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1838.

Este óleo de Villaamil muestra el interior de la catedral de Sevilla durante la festividad del Corpus Christi. La vista está tomada desde la nave central, cerca de la puerta principal o de la Asunción. El espacio de las naves góticas está bañado por una sugerente luz cálida, manipulada por el pintor para realzar los mármoles, jaspes y bronces del trascoro. Detrás de éste, a ambos lados de la nave principal, está el monumental órgano. Además, se representa el crucero que se hundió el 1 de agosto de 1888 debido a un terremoto de escasa intensidad que hizo colapsar un pilar y el cimborrio, que cayó sobre el órgano. Al fondo se aprecia el magnífico altar sobrepuesto en el altar mayor en esa fecha festiva.

En 1833 David Roberts realizó un gran óleo del *Interior de la catedral de Sevilla durante la ceremonia del Corpus Christi* (cat. 2.6)[1] incluyendo una compleja y fidedigna escena en la que aparecen la custodia, el palio y un altar con dosel sobrepuesto al trascoro. Este óleo sirvió de inspiración a otro muy similar de Villaamil datado en 1835, con ligeras variantes, titulado *La procesión del Corpus en el interior de la catedral de Sevilla* (cat. 2.8).

A su vuelta a Inglaterra, en 1837 Roberts realizó un dibujo parecido (cat. 3.28) que fue grabado por W. Wallis y publicado en *The Tourist in Spain and Morocco* en 1838[2]. Su punto de vista es similar, pero no incluye la escena festiva citada ni el altar sobrepuesto al trascoro. Para acometerlo tuvo que inventar detalles que posiblemente no pudo ver, pues estarían tapados por dicho altar y no figuran en dibujos previos suyos. Por ello, en el centro del trascoro aparece una escultura donde en realidad está el cuadro gótico de *Santa María de los Remedios*. A ambos lados, sobre las pequeñas puertas dibujó cuadros donde hay huecos con rejas; y como coronación incluyó un mayor número de crestas, algo deformadas. También inventó dobles columnas en la unión del trascoro con los pilares góticos, que en otro dibujo suyo aparecen tapados por telas rojas[3]. Dichos detalles no concuerdan con otro preciso dibujo de Chapuy litografiado por Asselineau que tiene un punto de vista muy similar y que el primero publicó en su *Le Moyen-Âge monumental et archéologique* (1844-1851)[4].

Dado que este óleo de Villaamil incorpora elementos inventados por Roberts, puede afirmarse que se basó en el grabado antes comentado, publicado en 1838[5]. Sin embargo, el ferrolano introdujo significativas variantes, y arriba a la izquierda aparecen dos grandes ventanales con vidrieras entre las columnas góticas, mientras que Roberts sólo dibujó uno, aportando una destacada luminosidad al espacio representado. Y, en lugar de la compleja escenografía incluida en primer plano en los óleos antes citados, o en otro similar de Joaquín Domínguez Bécquer titulado *Procesión en el interior de la catedral* y datado en 1836[6], ahora aparece representada una sencilla escena con tipos populares.

AGG y MPS

[1] Calvo Serraller *et al.* 1991, núm. 102, p. 323; Rodríguez Barberán 2007, cat. 126, p. 64.

[2] Roscoe 1838.

[3] Calvo Serraller *et al.* 1991, p. 178.

[4] *Ver Sevilla* 2002, pp. 58-59.

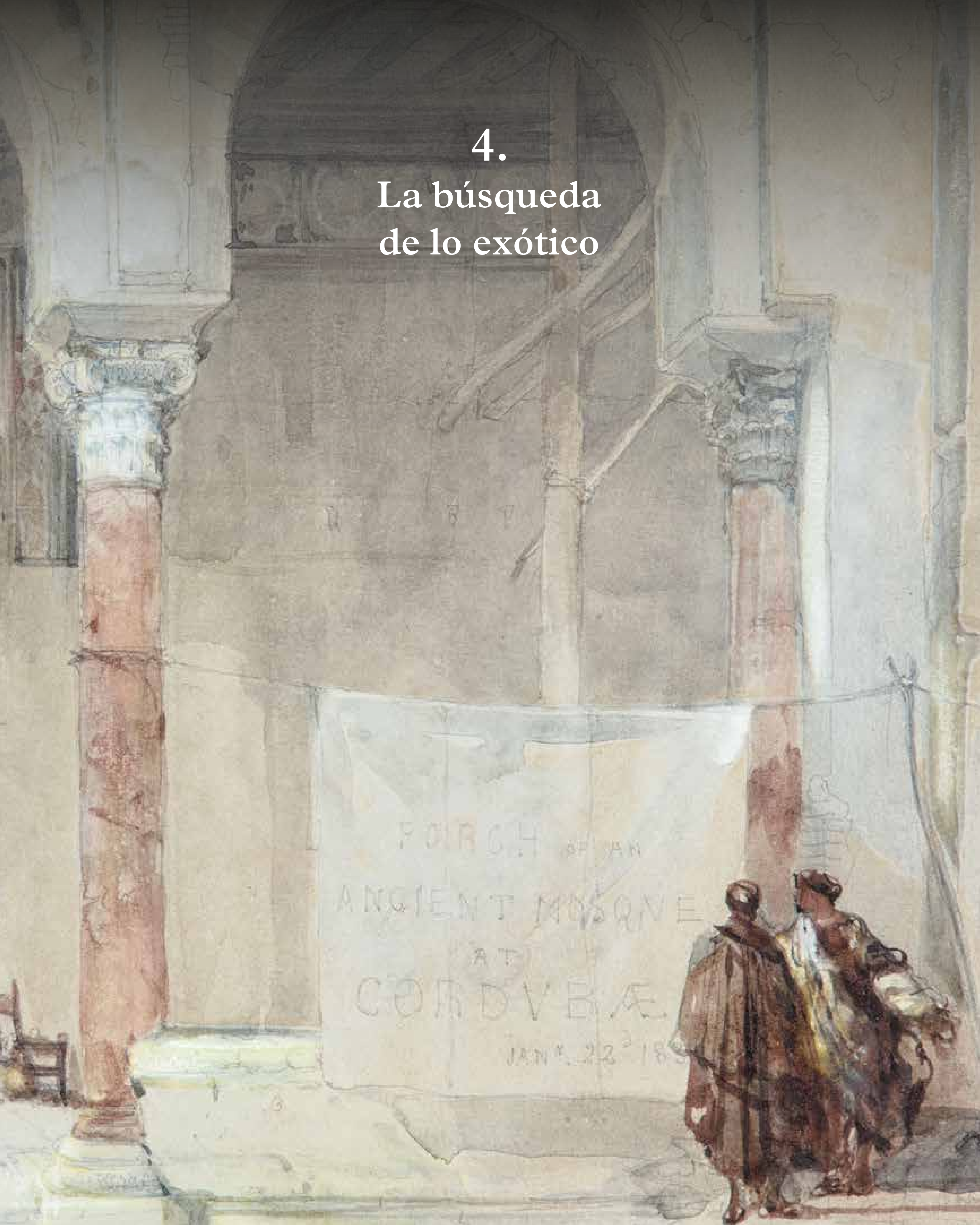
[5] Villaamil tenía en su estudio vistas publicadas por Roberts. Arias Anglés 1986, p. 182.

[6] Calvo Serraller *et al.* 1991, p. 331.



Cat. 3.29

# 4. La búsqueda de lo exótico





# De al-Ándalus a Oriente

Claudia Hopkins

Roberts y Villaamil fueron de los primeros artistas en plasmar la arquitectura y los paisajes relacionados con el pasado islámico de España en pinturas de gran formato y grabados. Ambos veían con simpatía a los musulmanes medievales y a los moriscos, pero sus enfoques variaban. Roberts prefería la belleza de la arquitectura nazarí de Granada, donde el dominio árabe había sido más largo (711-1492), mientras que Villaamil se sentía más atraído por la mezquita-catedral de Córdoba, la Giralda de Sevilla y la arquitectura islámica y mudéjar de Toledo y de otros lugares de España. Por supuesto, ninguno de los dos artistas abordaba el tema con neutralidad. Para Roberts y otros viajeros extranjeros de la época, como Eugène Delacroix o John Frederick Lewis, Andalucía representaba el lugar más accesible en el que encontrar el aroma de lo «exótico» y una puerta de entrada al mundo islámico «vivo» del norte de África. Por el contrario, la obsesión de Villaamil con Oriente no se basaba en la distancia geográfica. Para él, contemplar el legado arquitectónico de la cultura árabe en España pasaba por reflexionar sobre un «Oriente» dentro de su país natal.

En general, las obras de Roberts y Villaamil pueden verse como parte de una creciente fascinación de los artistas por el llamado Oriente que a menudo iba ligada a un viaje a Andalucía, el norte de África y/u Oriente Medio, y se desarrollaba con la Europa imperial y los intereses económicos en Oriente Medio y el norte de África como telón de fondo[1]. Tal y como han demostrado muchos estudiosos a lo largo de las últimas décadas, las motivaciones y los efectos del orientalismo en las artes visuales son extraordinariamente complejos. Para comprender cómo abordaron Roberts y Villaamil el pasado islámico de España resulta útil esbozar la evolución de las actitudes hacia al-Ándalus que subyacen en su obra.

---

[1] Según la influyente teoría del Orientalismo de Edward Said (Said 1978), la descripción occidental del Oriente árabe había dado lugar a un constructo del Este como un «Oriente» primitivo inferior a Occidente, y dicho discurso justificaba el imperialismo occidental y sus intereses económicos en la región. En las últimas décadas muchos estudiosos han demostrado que el orientalismo europeo era más complejo; que las intenciones y las consecuencias del orientalismo no siempre eran sojuzgar ni señalar diferencias culturales. En el terreno de la historia del arte, véanse por ejemplo Mackenzie 1995, Lewis 1996, Çelik 2002, Schmidt-Linsenhoff 2010 y Roberts 2015. En 2003, Said reconoció que España constituía una excepción notable a su análisis cultural del Orientalismo francés, británico y estadounidense (Said 2003, prefacio).



Fig. 60. Genaro Pérez Villaamil, *Ruinas en las inmediaciones de Jerusalén*. 1845. Óleo sobre lienzo, 52 × 71 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.

Roberts fue saludado como gran artista-aventurero en las instituciones y sociedades artísticas de su Edimburgo natal y de Londres, donde posó para un ostentoso retrato que pintó Robert Scott Lauder a petición de su amigo Hay (cat. 4.22). Para el posado, Roberts accedió a jugar con su nueva imagen de pintor orientalista. Se vistió con las ropas que había llevado en Palestina y añadió un impresionante bigote postizo en recuerdo de los «mostachos» que, según su propio relato, se había dejado crecer en el transcurso de sus viajes.

También a Villaamil le causó admiración la aventura orientalista de Roberts. Recuperó el contacto con él en 1841, en Londres (cat. 1.11), y es posible que viera algunos de los dibujos y pinturas que sirvieron de base para las litografías de la serie *The Holy Land*. No existen pruebas de que Villaamil viajara a Oriente. A diferencia de Roberts, quien rara vez recurría a la imaginación para abordar un tema nuevo, Villaamil desarrolló un orientalismo alternativo de salón. A menudo con elementos de las litografías de Roberts para la serie *The Holy Land* como punto de partida, compuso atractivos e imaginativos paisajes orientales asociados a la historia bíblica. En su *Caravana a la vista de Tiro* (cat. 4.25), parte del grupo de figuras en primer plano parece tomada de *Reunión en Wadi Musa, Petra*, de Roberts (véase fig. 65). Además, *Ruinas del pórtico este del templo de Baalbek, 6 de mayo de 1839*, también de Roberts (véase fig. 66), proporcionó el esquema de las ruinas del templo de Villaamil en el plano medio. Su *Ruinas en las inmediaciones de Jerusalén*, pintado para Isabel II en 1845 (fig. 60) se basa al menos en tres litografías de Roberts: el templo de la izquierda está

4.24 **François Stroobant** según **David Roberts,** *Caná*. 1843. Litografía coloreada, 360 × 530 mm. De *La Terre Sainte: vues & monuments*, Bruselas, Société des Beaux Arts, 1843. Instituto Ceán Bermúdez, Madrid

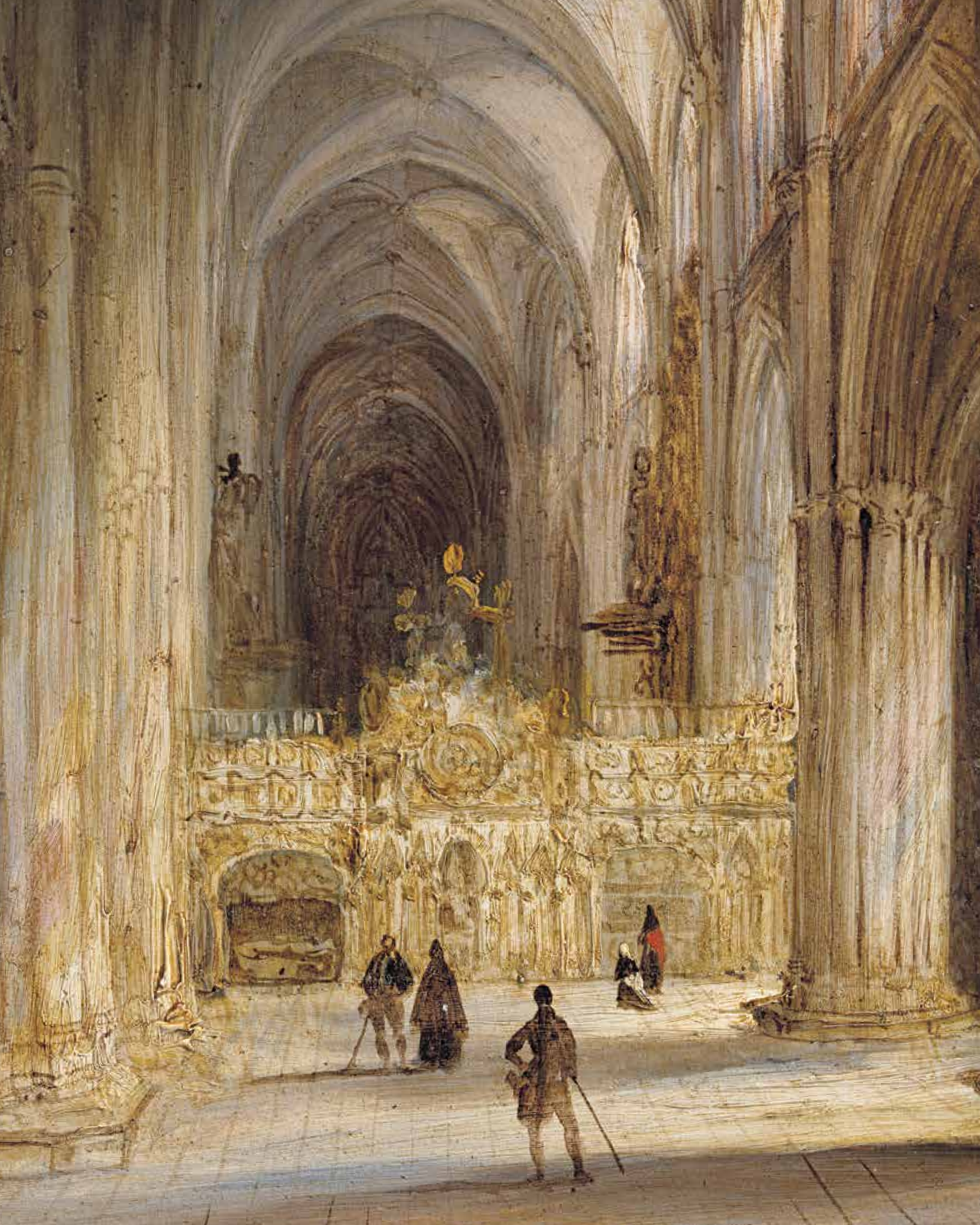
**Inscripciones:** Ángulo inferior izquierdo: «44 F. Stroobant»; en el centro del margen inferior: «Imp.ᵉ par J. Lots / Cana».

**Procedencia:** The Antiquarium, Houston, 2020.

**Bibliografía:** BALLANTINE 1866, pp. 140-141, 146, 148, 158; ABBEY TRAVEL 1956-1957, vol. 2, núm. 385, pp. 334-341; GUITERMAN Y LLEWELLYN 1986, p. 125; *EUROPEANS IN EGYPT* 1987.



CAT. 4.24



# El placer de la imaginación: distorsión y veracidad en las catedrales góticas de Roberts y Villaamil

MATILDE MATEO

> Si hay algo en la pintura que obre, al igual que las palabras, no por su parecido con algo, sino por ser considerado como su símbolo y substituto, y por tanto por inducir su efecto, entonces este canal de comunicación puede transmitir una verdad incorrupta, incluso si no se parece en nada a la realidad cuyo concepto induce[1].

Con estas elocuentes palabras, John Ruskin (1819-1900), uno de los críticos más influyentes de la época victoriana, estaba respondiendo a los ataques lanzados contra J. M. W. Turner por no imitar fielmente la apariencia de la naturaleza, ni seguir los postulados pictóricos predicados desde las academias de bellas artes. Su pasaje, por tanto, no es un comentario directo a la obra de David Roberts o Genaro Pérez Villaamil, pero bien podría serlo, ya que ambos fueron objeto de críticas similares a las que recibió Turner. El principal interés de ese pasaje –y el motivo por el que comenzamos con él– radica en la síntesis magistral que ofrece de tres cuestiones fundamentales de la representación artística: ¿qué verdad o realidad es la que podemos conocer a través de la pintura?, ¿cuál es la relación de esa verdad con la apariencia física? y ¿cómo puede comunicar la pintura dicha verdad? Estas preguntas, así como la respuesta proporcionada por Ruskin, estaban en perfecta consonancia con uno de los pilares de la filosofía romántica, el del potencial epistemológico del arte y la experiencia estética, cuyas complejidades consiguió reducir a esta proposición general: la realidad, o verdad, de lo representado por la pintura no se comunica por la imitación de la apariencia física de esa realidad, sino por producir su mismo efecto, o respuesta, en el espectador.

La cuestión principal de esta proposición es la veracidad de la representación artística, un problema central en la obra de Roberts y Villaamil que exploraremos aquí a la luz de esta teoría romántica de la verdad pictórica. Con ello, sin embargo, no se está argumentando que ambos estuviesen influenciados por Ruskin, ni que éstos intentasen imitar a Turner o que sus pinturas fuesen similares, ni que todos ellos compartiesen las ideas de

---

1 RUSKIN 1843, pp. 104-105. El argumento expresado en esta cita es contemporáneo del arte de Roberts y Villaamil, ya que se remonta por lo menos a 1836, año en el que Ruskin se matriculó en la Universidad de Oxford. Ésta y el resto de las traducciones del inglés en el presente ensayo son mías y en ellas se ha dado prioridad a la inteligibilidad de los argumentos sobre la literalidad o el estilo del autor.

5.12 **Ebenezer Challis** según **David Roberts,** *Escalera del transepto norte, catedral de Burgos*. 1837. Grabado en plancha de acero, 250 × 160 mm, en *The Tourist in Spain. Biscay and the Castiles*, Londres, Robert Jennings & Co, 1837, frente a p. 82. Instituto Ceán Bermúdez, Madrid

**Bibliografía:** GUITERMAN Y LLEWELLYN 1986, pp. 107-108, núms. 81, 82.

La escalera renacentista que Diego de Siloé creó para el transepto norte de la catedral de Burgos fue uno de los temas favoritos tanto de Roberts como de Villaamil. El grabado que aquí se expone fue reproducido en *The Tourist in Spain. Biscay and the Castiles* (1837) de Thomas Roscoe y se basa en una acuarela titulada *Gran Escalera, catedral de Burgos* (Whitworth Art Gallery, Manchester). Roberts interpretó esta vista de la escalera con gran imaginación: no sólo exageró el tamaño de las esculturas de la balaustrada, sino que también manipuló la decoración arquitectónica y la luz para crear un espacio suntuoso y casi fantástico. En su comentario, escrito como un relato de viaje, Roscoe confiere un carácter sensual y exótico al interior de la catedral, despertando la imaginación del lector:

> Entramos en la catedral […] No era la hora de misa. Los rayos del sol de la mañana, entrando a raudales a través de la rica tracería de las ventanas y entre las altas columnas arracimadas, caían en masas púrpuras, carmesíes y naranjas sobre el suelo […]. Al fondo, en el interior [de la catedral] observamos a un grupo de damas con mantillas negras que escondían parcialmente sus níveos hombros, reunidas alrededor de una imagen, unas de pie, otras arrodilladas. Otras se congregaban cerca de la escalera, cuyas enormes barandillas de piedra están rematadas por unos monstruos en forma de dragones tendidos como esfinges. Estas últimas estaban cantando y, cerca de ellas, un joven sacerdote, ocupado leyendo a su superior, lanzaba miradas furtivas a aquellas bellezas. El artista ha reproducido felizmente este grupo […], y su representación dará, mejor que cualquier explicación, idea del magnífico estilo en el que está decorada la catedral con ornamentos en todos los rincones: cuadros, estatuas, tracerías, volutas, parteluces, cipos en forma de altar, pilares, ábacos fantásticos, cornisas, entablamentos, frisos, con el conjunto perfectamente armonizado en la suave luz que se filtra por las grandes vidrieras de arriba[1].

Roberts pintó una vista similar en un óleo de formato vertical con la parte superior arqueada (véase fig. 74) que se exhibió en la Royal Academy de Londres en 1835 (núm. 359) y en su día se hizo famosa. En 1849 se grabó para el *Art Journal*[2].

Villaamil pintó la Escalera Dorada varias veces. En un boceto a lápiz ofrece una perspectiva ligeramente oblicua de la escalera[3], que sirvió de base a una pintura de colección particular y a la litografía *Interior de la escalera de la Puerta Alta, catedral de Burgos*, publicada en el segundo volumen de la *España artística y monumental* (véase fig. 75). A diferencia de Roberts, Villaamil refleja las proporciones del espacio arquitectónico con mayor fidelidad, pero incluye figuras vestidas a la antigua que transportan al espectador a la España del Siglo de Oro. Patricio de la Escosura señala en su comentario que los personajes van a la moda del siglo XVI y que no deben confundirse con españoles del momento[4].

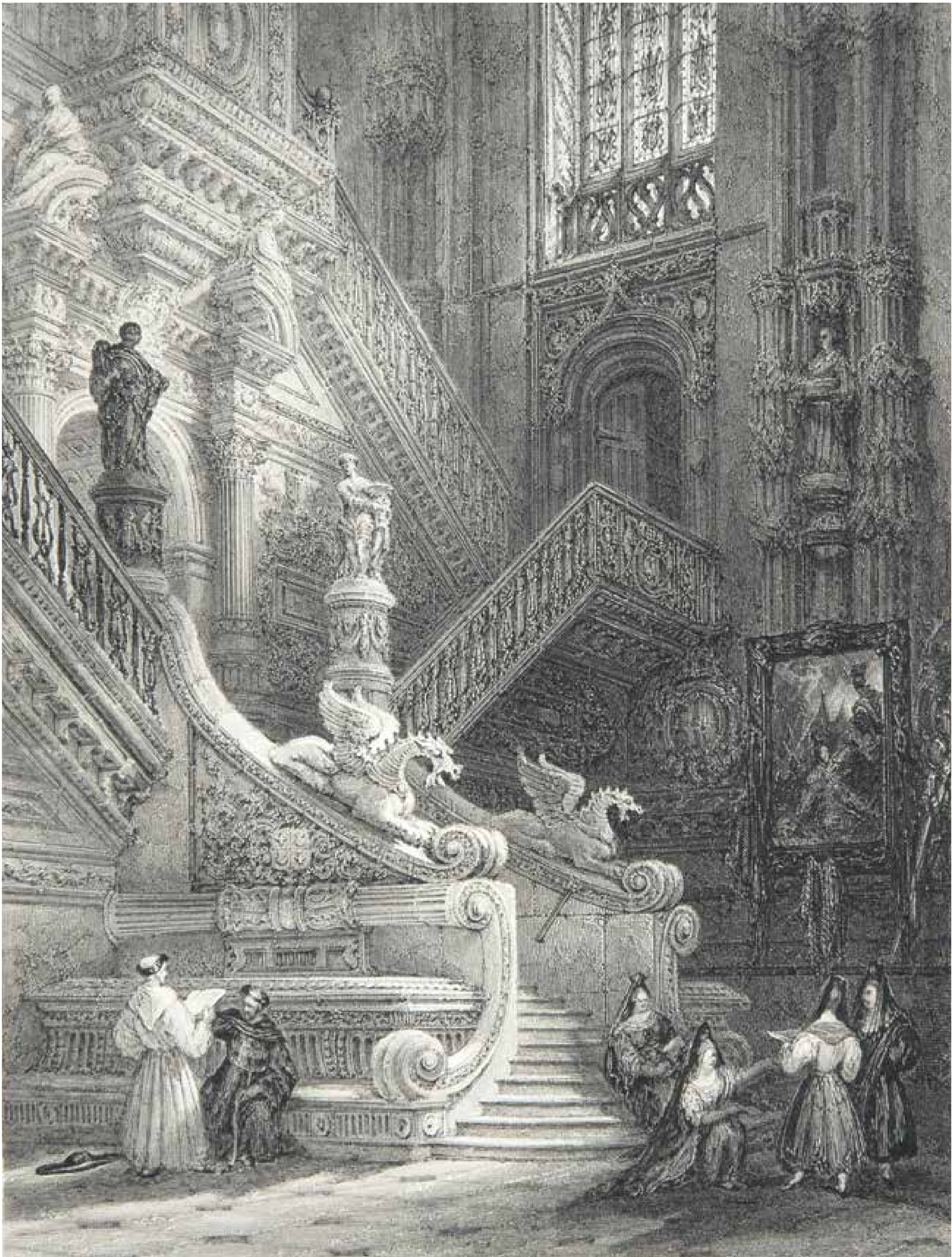
CH

[1] ROSCOE 1837, p. 68.

[2] GUITERMAN Y LLEWELLYN 1986, p. 107, núm. 81.

[3] Dibujo, 390 × 295 mm. Vendido por Subastas Segre, Madrid, «Dibujos antiguos hasta 1900», 18 de diciembre de 2006, lote 100.

[4] PÉREZ VILLAAMIL Y ESCOSURA 1844, p. 83.



Cat. 5.12

# 6.
# Progreso y modernidad





# Mirando al futuro

Andrew Ginger

Mediado el siglo, tanto Roberts como Villaamil emprendieron nuevos y audaces caminos artísticos, sin dejar por ello de cultivar sus intereses anteriores. Para el ferrolano en concreto, los primeros años de la década de 1850 fueron un periodo de intensa renovación. Es difícil recordar su creatividad de ese momento sin cierta melancolía: antes del verano de 1854 había muerto a causa de una enfermedad hepática que truncó su proyecto de revigorización del arte español. Todos los obituarios de la prensa hablaron de un sentimiento de devastación, de la pérdida no sólo del hombre, sino de las esperanzas de futuro de la cultura nacional que él encarnaba. Era una «calamidad para las artes», según declaró *El Clamor Público* el 7 de junio. Ese mismo día, *El Heraldo* se lamentaba: «Es una pérdida inmensa para las artes, y el vacío que como paisajista deja Villaamil en la pintura no se llenará en mucho tiempo». Para entonces, era no sólo un artista admirado, sino también una suerte de celebridad nacional. Entre 1850 y 1854 su nombre aparecía una y otra vez en la prensa, que informaba sobre el curso de sus viajes por el país, entre otras cosas. Su muerte puso de manifiesto el triste contraste entre sus logros y su fama, por un lado, y sus circunstancias personales por otro. Había muerto pobre; su esposa y su hijo –informaba *La Época* el 10 de marzo de 1855– pasaban hambre. Igual que otros periódicos, *La Época* aprovechaba para señalar el abandono de que eran víctimas los grandes artistas españoles.

El más afortunado Roberts sobrevivió a Villaamil casi una década, pues murió en 1864. Para entonces, y tal vez más incluso que Villaamil, gozaba de gran reputación en Escocia e Inglaterra y era una personalidad destacada de la vida nacional. Se relacionaba con el príncipe consorte, había cultivado una amistad con el paisajista más audaz de Inglaterra, J. M. W. Turner, y era un habitual de cenas y fiestas de las elites de Londres y Edimburgo. En 1829 fue nombrado miembro honorario de la Scottish Royal Academy, que en 1857 le otorgó dos medallas. Una era un recordatorio de su anterior periodo como miembro honorario y la otra le fue concedida con «el voto unánime de la asamblea general anual de los académicos el día 11 del mes último; es su deseo que permanezca en vuestra familia como símbolo duradero de su consideración»[1]. Al año siguiente recibió las llaves de la ciudad de Edimburgo.

Tras un periodo de enfermedad (prostatitis) a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, y a pesar de la modesta acogida que tuvieron las obras que expuso en la

---

1 Ballantine 1866, p. 188.

*La España romántica.*
*David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*

Desde el 7 de octubre de 2021
hasta el 16 de enero de 2022

## EXPOSICIÓN

**Organización**
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF)
Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)
Instituto Ceán Bermúdez (ICB)

**Comisaria**
Claudia Hopkins

**Coordinación**
Centro de Estudios Europa Hispánica

**Diseño museográfico**
Francisco Bocanegra

**Diseño gráfico**
PeiPe Diseño y Gestión

**Montaje**
Arteria Exposiciones

**Gráfica**
Arteria Exposiciones

**Transporte**
InteArt

**Seguros**
AXA XL

**CATÁLOGO**

**Edición**
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF)
Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)
Instituto Ceán Bermúdez (ICB)

**Directora**
Claudia Hopkins

**Autores**
Claudia Hopkins (CH)
Antonio Gámiz Gordo (AGG)
Antonio Jesús García Ortega (AJGO)
Andrew Ginger (AG)
Celia Jiménez Bellido (CJB)
Briony Llewellyn (BL)
Matilde Mateo (MM)
Krystyna Matyjaszkiewicz (KM)
Luis Ruiz Padrón (LRP)
Carlos Sánchez Díez (CSD)
Danielle Smith (DS)
Martin P. Sorowka (MPS)

**Coordinación, realización y producción**
Centro de Estudios Europa Hispánica

**Traducción**
Jesús Cuéllar (fichas de BL, CH, DS y KM)
Laura Vidal (textos de CH y AG)

**Índices**
Marisa Barreno Rodríguez

**Diseño y maquetación**
PeiPe Diseño y Gestión

**Fotomecánica**
Museoteca

**Impresión**
Advantia Comunicación Gráfica

**Encuadernación**
Sucesores de Felipe Méndez



ISBN: 978-84-15245-97-1
Depósito legal: M-23763-2021

Impreso en España / Printed in Spain



**Imagen de cubierta**
Genaro Pérez Villaamil, *Vista de la Giralda desde la calle Borceguinería* (cat. 2.10). 1833. Óleo sobre tabla, 82 × 62 cm. Leopoldo P. de Villaamil Alfaro.

**Guarda delantera**
Genaro Pérez Villaamil, *Patio del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares* (cat. 5.13). Hacia 1840. Tinta y aguada sobre papel, 305 × 360 mm. Instituto Ceán Bermúdez, Madrid.

**Guarda trasera**
David Roberts, *Alcalá de Guadaira* (cat. 2.1). 1833. Lápiz, acuarela y gouache sobre papel, 251 × 356 mm. Instituto Ceán Bermúdez, Madrid.